

Mit welchem Rechte wird Sophokles als einer der vorzüglichsten Schüler Homers bezeichnet?

Inaugural-Dissertation

mit

Genehmigung und Ermächtigung

Einer Hohen Philosophischen Fakultät der Universität Rostock

behufs Erwerbung

der philosophischen Doktorwürde

veröffentlicht

von

Edgar Zwirnmann

aus Schleusingen.

Druck von C. A. Schrader in Eilenburg.



Die homerischen Gedichte waren, wie bekannt, nicht nur für das praktische Leben der Hellenen von nationaler Geltung, insofern dieselben gleichsam als Universalschulbücher in Sprache, Geschichte, Religion die Grundlage der Jugenderziehung bildeten, sondern sind ebenso unverkennbar der unerschöpfliche Quell gewesen, aus welchem Dichter und Künstler, Philosophen und Historiker, ein Jeder in seiner Weise, Kraft und Nahrung für ihre geistigen Strebungen sogen. Stesichorus epici carminis onera lyra sustinuit (Quintil. X., 1, 61); Archilochus stand dem Homer an Dichterkraft gleich, nur im Stoff nach: materiae, non ingenii vitium (Quint. X., 1, 59); Herodot entlehnte von Homer die *γραφὴ ποικίλη* seiner Erzählungen, Plato die charaktervolle Lebendigkeit seiner dramatischen Dialoge; Polyklet und Phidias schufen in echt homerischem Geiste ihre idealen Göttergestalten, jener seine Here in Argos, dieser seinen Zeus in Olympia, eine congeniale Verkörperung jener homerischen Worte (Hom. Il. α 528—530):

Ἦ καὶ κυανέῃσιν ἐπ' ὀφρύσι νεῦσε Κρονίων·
ἀμβρόσιαι δ'ἄρα χαῖται ἐπεῤῥώσαντο ἄνακτος
κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο· μέγαν δ'ἐλέλιξεν Ὄλυμπον·

Steht so griechische Wissenschaft und Kunst überhaupt mit Homer in enger Verbindung, so tritt uns diese Geistesverwandtschaft mit dem „göttlichen" Dichter klar und deutlich in der griechischen Tragödie entgegen. Diese verdankte, wenn sie auch aus dem Boden des Dionysoskultus hervorsproßte, ihr kräftiges Gedeihen nicht zum kleinsten Theile ihrem innigen Anschmiegen an die nationalen Sagenstoffe des Epos, so daß Homer von Plato mit Recht *τῶν καλῶν πάντων τούτων τῶν τραγικῶν πρῶτος διδάσκαλόςτε καὶ ἡγεμών* (Plat. de rep. 10 p. 595C) genannt wird. Das hellenische Nationalbewußtsein war mit den Götter- und Heroengestalten, wie sie Homer dichterisch ausgeprägt hatte, zu fest und tief verwachsen, als daß die Tragödie auf anderem als auf homerischem Wege zu nationaler Geltung hätte gelangen können. Die Tragiker mußten also schon deshalb in die Fußtapfen Homers treten; sie durften, so selbständig sie auch in ihrer Eigenschaft als dramatische Dichter bei Wahl und Fassung des Stoffs verfahren konnten, doch nie die einmal in der volksthümlichen Anschauung fixirten allgemeinen Umrisse und Grundlinien der Götter- und Heroencharaktere verwischen. „Die Charaktere in der älteren Tragödie sind ein bleibender Stamm verwandter Personen, die vor dem Plane des Stücks gegeben waren und in denselben eingetragen wurden, seinen Gang und seine Grenzen bestimmen, überhaupt einen substantiellen Kern einschließen, der niemals verloren geht und immer erkennbar durchscheint." (Bernhardy, gr. L. II., p. 151.) Erst als das Volk selbst den unbefangnen und gläubigen Sinn verlor, dessen Spiegelbild die homerischen Gedichte sind, lockerte sich auch mehr und mehr das Band, welches bis dahin Epos und Tragödie so eng umschlungen hielt. Daher suchen wir bei Euripides, diesem philosophisch-skeptischen Tragiker, nach dem Glanz und der gefälligen Würde, sowie nach dem idealen Gepräge der homerischen Götter und Menschen vergebens, und wenn auch die Scholiasten sonst in vielen anderen Punkten dem Euripides mit Recht einen *ζῆλος Ὁμηρικός* zu-

schreiben, so muß doch hinsichtlich der Behandlung der nationalen Sagen das Urtheil Welckers gelten (Welcker gr. Trag. p. 459): „Euripides zieht die Heroen entschiedener in die Wirklichkeit der Zeit und ihrer Bildung hinein, macht die alten Geschichten nicht nach ihrem Geist und Charakter, sondern nach der Situation anschaulich, die er zu zeitgemäßen, in die Bildung unmittelbar eingreifenden Darstellungen zu benutzen versteht." Aber nicht durch diese Gemeinsamkeit des nationalen Sagenbodens allein hängt die ältere Tragödie mit dem homerischen Epos auf das engste zusammen, sondern auch durch das einer jeden dieser Nationalsagen innewohnende ethische Grundmotiv, dessen weder eine vollkommene Epopöe noch Tragödie entbehren kann.

Ergiebt sich somit eine theils stoffliche, theils künstlerische Verwandtschaft zwischen Epos und Tragödie schon aus deren beiderseitigem Inhalt und Charakter überhaupt, so kommt hinzu noch eine Fülle ausdrücklicher Urtheile des Alterthums, welche diesen Einfluß Homers auf die drei großen Tragiker mit Vorliebe constatiren, das Verhältnis des ersteren zu letzteren als dasjenige eines Lehrers zu seinen Schülern hinstellen, ja Aeschylus selbst soll im Gefühl seiner Abhängigkeit von Homer seine Tragödien *τεμάχη τῶν μεγάλων δείπνων Ὁμήρου* genannt haben. Daß auch dem Euripides ein *ζῆλος Ὁμηρικός* zugeschrieben worden, haben wir schon oben bemerkt. Am meisten aber concentriren, am reichlichsten häufen sich diese anerkennenden Urtheile auf das Haupt des Sophokles als desjenigen Tragikers, der nicht nur wie die übrigen *φιλόμηρος, Ὁμηρικὸς ζηλωτὴς καὶ μιμητής,* sondern im eigentlichen Sinne *μόνος μαθητὴς Ὁμήρου,* der wahre *Ὅμηρος τραγικός* sei, der die Eigenart des homerischen Dichtergenius am tiefsten erfaßt habe und in seinen Dramen am treuesten widerspiegle.

Und in der That erweist sich dieses übereinstimmende Urtheil des Alterthums bei eingehender Vergleichung nicht nur als ein durchaus stichhaltiges, sondern gewinnt noch an Tiefe und Tragweite, wenn wir in diese Parallele mit Homer die äschylische und euripideische Tragödie mit hineinziehen.

Schon in Bezug auf den Sagenstoff zeigt sich Sophokles dem Aeschylus und Euripides gegenüber als entschiedener Freund des homerischen Sagenkreises. Freilich dürfen wir hierbei die homerische Autorschaft nicht auf Ilias und Odyssee beschränken, — sonst würden sich von den vorhandenen sophokleischen Dramen keins, von den übrig gebliebenen Titeln nur jene vier: Phryger, Nausikaa, Phäaken, Achäergastmahl, als homerisch nachweisen lassen, — sondern wir müssen unter homerischen Sagen auch diejenigen begreifen, die wie die *Κύπρια, Ἰλιὰς μικρά, Νόστοι, Οἰχαλίας ἅλωσις, Θηβαΐς* 2c. um Ilias und Odyssee als geistigen Mittelpunkt sich bewegen, dieselben in einzelnen Punkten erweiternd und ausbauend. Wir nehmen also an, daß Athenäus mit den Worten: *ἔχαιρε δ' ὁ Σοφοκλῆς τῷ ἐπικῷ κύκλῳ, ὡς καὶ ὅλα δράματα ποιῆσαι κατακολουθῶν τῇ ἐν τούτῳ μυθοποιΐᾳ,* nichts anderes hat statuiren wollen, als Sophokles' Vorliebe für homerische Sagenstoffe überhaupt, mögen dieselben der Ilias oder Odyssee oder dem sogenannten epischen Cyklus angehören. Wenn es uns nun auch nicht mehr vergönnt ist, in den homerischen Sagengehalt gerade derjenigen Dichtungen, welche recht eigentlich die Lehrjahre des Sophokles repräsentiren, einen tieferen Einblick zu thun, so gewähren doch die sieben erhaltenen Tragödien auch nach dieser Seite hin genügenden Anhalt — man vergleiche die homergetreue Zeichnung eines Ajas und Odysseus — und im übrigen ist ja dieses Moment, das innige Anschmiegen an den homerischen Sagenkreis, da es mehr der Außenseite des homerisch-sophokleischen Verhältnisses angehört, gegenüber den tiefer liegenden Kriterien der Geistesverwandtschaft beider Dichter von geringerem Belang.

Denn worin kann sich diese Congenialität von Meister und Schüler besser offenbaren als in der Gleichartigkeit der innerlichen Auffassung und Gestaltung des dichterischen Stoffs? Es gilt daher alle die leisen und deutlichen Züge, alle die Reize und Kunstmittel zu beobachten, welche Homer und Sophokles bei ihrer *σύστασις τῶν πραγμάτων* übereinstimmend entfaltet haben, denn eben diese passende Motivirung des Hergangs, welche Aristoteles *καὶ πρῶτον καὶ μέγιστον τῆς τραγῳδίας* (Aristot. a. p. 7, 1) nennt, ist in gleicher Weise ein Wahrzeichen des vollkommenen Epos. Freilich

mit dem Vorbehalt, daß in dem weiten, geräumigen Bau des Epos vieles seine passende Verwendung findet, was die strengere Consequenz und gedrungnere Einheit der Tragödie von vornherein ausschließt. Denn während es dem Epos, welches die Ereignisse als geschehen darbietet, wohl ansteht, oft in einer scheinbar lässigen und behaglichen Breite sich zu ergehen, muß das Augenmerk der Tragödie, welche alles in leibhaftige Gegenwart kleidet, lediglich auf die Entwicklung der zur Sache selbst gehörigen Momente gerichtet sein. Trotzdem aber bleibt es volle Wahrheit, daß Sophokles „den krystallinischen Zauber" und „die fugenartige Composition" (Gruppe Ariadne p. 735) seiner Stücke seinem Meister Homer abgelauscht hat. Bei Beiden finden wir die gleiche geistige Durchdringung und Beherrschung des Stoffs, Beide wissen bis zum unscheinbarsten Detail die *εὐκαιρία* zu beobachten nnd die *πράγματα συμμετρῆσαι*, so daß die Hergänge sich organisch entfalten und selbst alles das, was man, streng genommen, schmückende Zuthaten nennen könnte, mit solcher Kunst in die Motivirung der Handlung verschmolzen ist, daß uns dasselbe nicht müssig und lästig, sondern unentbehrlich scheint. Kurz Sophokles und Homer nil molitur inepte (Hor. a. p. 140), läßt nichts zu, quod non proposito conducat et haereat apte (Hor. a. p. 195), und weiß es stets so einzurichten, primo ne medium, medio ne discrepet imum (Hor. a. p. 151).

Nach einem solchen bis auf die kleinsten Junkturen sich erstreckenden Organismus, nach einem solchen tiefer liegenden, wahrhaft künstlerischen *μύθους φέρειν κατ' ἴχνος τοῦ ποιητοῦ* suchen wir dagegen bei Aeschylus und Euripides vergebens. Denn wenn auch Aeschylus in seiner trilogischen Kunstform ein Mittel zur einheitlichen Gestaltung seiner Dramen fand, so ist doch derjenige organische Trieb, welcher bei Homer und Sophokles die einzelnen Entwicklungsmomente mit natürlicher Consequenz und Leichtigkeit in einander überleitet und zu einem harmonischen Ganzen vereinigt, bei ihm nur wenig erkennbar. Denn seine *μεγαλοψυχία* und das *αὔθαδες τῆς διανοίας* machten ihn zwar geneigt zur Composition von Chorliedern, welche, die Handlung überwuchernd, in episch breiten Massen sich ergossen, und befähigten ihn wohl zu einer energischen, episch plastischen Darstellung der dramatischen Hauptmomente, hinderten ihn aber zugleich, den feineren und leiseren Uebergängen der Handlung eine geduldige, sorgfältige Pflege zu widmen und sie durch allseitige Verknüpfung zu einer innerlich beziehungsvollen Symmetrie zu verarbeiten. Noch weniger aber als bei Aeschylus findet sich diese homerisch-sophokleische Motivirungskunst bei Euripides, der nach Aristoteles *οὐκ εὖ οἰκονομεῖ*. Euripides reiht Situationen, die an und für sich effektvoll sind, meist willkürlich an einander, so daß sie eine organische Entfaltung des Ganzen unmöglich machen, ja er trägt kein Bedenken, selbst ganz heterogene Elemente in den Gang der Handlung aufzunehmen, so besonders den Mechanismus der Prologe, die unpoetischen umfangreichen Stichomythien philosophirenden Inhaltes und den deus ex machina, der den Knoten der Handlung nicht löst, sondern oft gewaltsam zerhaut, im strikten Widerspruch gegen die dramatische Vorschrift des Horaz: nec deus intersit nisi dignus vindice nodus inciderit. (Hor. a. p. 191).

Dieser einheitlichen Struktur seiner Tragödien aber zugleich Manigfaltigkeit und Reichthum, Kraft und reger pulsirendes Leben zu geben, weiß Sophokles nach homerischem Vorbilde Haupt- und Nebenpläne der Handlung auf die beziehungsvollste Weise zu verflechten, durch Anwendung retardirender Motive den Gang der Handlung spannender, die jedesmalige *περιπέτεια* und endliche *ἀναγνώρισις* wirkungsvoller zu machen und endlich das Fühlen und Handeln der einzelnen Personen mit psychologischer Wahrheit zn schildern. Kurz, es ist die dreifache, zu einem organischen Ganzen verwachsene reife Kunst des Verflechtens, des Retardirens und der Ethopoiie, deren geniale Handhabung in Sophokles den wahren Schüler Homers erkennen läßt.

Aristoteles sagt von Homer: *ὁ δὲ ὀλίγα φροιμιασάμενος εὐθὺς εἰςάγει ἄνδρα ἢ γυναῖκα ἢ ἄλλο τι ἦθος* (Aristot. a. p. 24), und Horaz: nec gemino bellum Trojanum orditur ab ovo, . . . in medias res non secus ac notas auditorem rapit (Hor. a. p. 147—149). Beide bezeichnen hiermit jene dramatische Lebendigkeit der Ilias und Odyssee, welche die Begebenheiten nicht chronologisch

1*

entfaltet, sondern eine Vorfabel als Hintergrund voraussetzt, der in und mit dem Laufe der Erzählung selbst sich mehr und mehr aufhellt. So erzählt uns die Ilias die Hergänge des trojanischen Krieges nicht vom ersten bis zum letzten Jahre, sondern greift mitten in das volle Kriegsleben hinein und läßt aus einem speziellen Moment, dem Zwist des Agamemnon und Achilles, den weiteren Verlauf organisch sich entfalten. Ebenso in der Odyssee beginnt der Dichter nicht mit der Abfahrt des Helden von der trojanischen Küste, sondern versetzt uns sofort auf die Insel der Kalypso und in die Götterversammlung; die Vorereignisse selbst bis zur Ankunft auf der Insel Ogygia erfahren wir dagegen erst mit der Schilderung des Aufenthalts bei den Phäaken. Daß auch Sophokles die Vorfabel in den Gang der Handlung verwebt, ohne dem organischen Bau des Ganzen Eintrag zu thun, dafür giebt uns jede seiner Tragödien den deutlichsten Beleg. So sind im Philoktet Odysseus und Neoptolemus auf der einsamen Insel bereits gelandet und erst im Verlauf der Handlung erfahren wir von dem Orakel und dem mißlichen Stand der Dinge vor Troja, welcher die beiden Helden zu der Expedition gegen Philoktet veranlaßt hat. So spiegelt sich in der Elektra, deren Inhalt ist, wie die Tochter auf Rache sinnt und hofft, Orest sie vollzieht, die Vorfabel, daß Klytämnestra ihren Gatten ermordet und ihren Buhlen geehelicht hat, lediglich in den Gemüthsbewegungen der Jungfrau. Eine besonders sinnvolle Wahl des Ausgangsmoments der Handlung hat der Dichter im König Oedipus getroffen, da der Zuschauer, dem ja die Grundlinien der Fabel gegenwärtig waren, bei dem Auftreten des allverehrten und geliebten thebanischen Königs, an den der Chor sich vertrauensvoll um Hülfe wendet, unwillkürlich an das gräßliche Kehrbild, den Vatermörder und Muttergatten Oedipus denken mußte.

Aber es ist nicht blos dieser homerische Griff und Takt, den Zuhörer in medias res hineinzureißen, welchen der Schüler dem Meister abgelauscht hat, noch eine andere Seite homerischer Verflechtungskunst hat der Dichter auf das Gebiet der Tragödie übertragen. Gehen wir wiederum aus von Homer, so erzählt derselbe überall „eine menschlich-göttliche Doppelgeschichte, einen motivirten Hergang in der thatlebendigen Menschenwelt unter der Götter Gunst und Ungunst.“ (Nitzsch Sagenpoesie.) Die irdischen und olympischen Vorgänge, die Parteien der Götter und Menschen bilden in ihrer kunstvollen Verschlingung ein reiches, manigfaltig belebtes Ganzes. So entstehen in der Ilias größere Hauptgruppen im Olymp und auf der Erde. Die Griechen und Trojaner sind nicht nur als Völker im Olymp durch ihre bestimmten Staatsgötter vertreten, sondern auch die einzelnen Haupthelden haben ihre speziellen Schutzgötter, welche das Interesse derselben überall vertreten, Gefahren abwenden, Muth einflößen, welche leibhaftig mitkämpfen und mitleiden; andrerseits aber ebenso sehr ihre feindlich gesinnten Gottheiten, welche ihnen überall hindernd in den Weg treten, Ruhm und Ehre entreißen, sie in's Verderben locken. So rettet Aphrodite ihren Liebling aus den rächerischen Händen des Menelaus und setzt ihn ungefährdet in seinem Gemache nieder; so schützt Apollon den Aeneas vor Diomedes; so stärkt derselbe Gott den vom Steinwurf des Ajas hart getroffenen Hektor, daß er wie ein edles kampfbegieriges Streitroß sich sofort wieder in die Schlacht stürzt. Oder in der Odyssee: Wie künstlerisch fest verschlingen sich die Vorgänge im Olymp und auf der Erde ineinander! Hermes geht zur Kalypso, um Odysseus' Rückkehr einzuleiten, Athene zu Telemach, um ihn zur Forschungsreise nach Pylos und Sparta anzutreiben. Wie complicirt und doch zugleich natürlich laufen die Fäden der Erzählung durch- und nebeneinander, bis endlich Odysseus und Telemach unter dem schützenden Geleit der Göttin auf dem Hofe des Eumäus zusammentreffen, um sodann gemeinsam die Rache an den Freiern zu vollziehen. So geht in Ilias und Odyssee überall die Bewegung vom Olymp zur Erde, von der Erde zum Olymp, spaltet sich in verschiedene Parallelakte, um dann wieder zusammenzutreffen und zu neuer Entwickelung überzuführen. Dadurch entsteht eine bunte Fülle und Manigfaltigkeit edler, organisch in einander verflochtener Gruppirungen, so daß in Wahrheit gilt, was Plutarch von Homer rühmt: ἀεὶ καινὸς ὢν καὶ πρὸς χάριν ἀκμάζων (Plut. d. garr. 5.)

Diese homerische Meisterschaft, mit reizvoller Lebendigkeit den Faden den Erzählung in immer

neuer Verflechtung um Götter und Menschen zu schlingen, ahmte Sophokles in der Weise nach, daß er in seinen Dramen ebenfalls eine verschlungene olympisch-irdische Doppelgeschichte durchführte, diese Verflechtung aber vergeistigte. Denn während Homer in epischplastischer Anschaulichkeit die olympischen Bewohner leibhaftig in das menschliche Thun und Treiben eingreifen läßt, verknüpft Sophokles statt individueller, anthropomorphischer Gottheiten die Götter nur an sich, in ihrer abstrakten Reinheit und Hoheit durch uralte, heilige Rechte und Satzungen, *νόμοι ἀρχαῖοι, ἄγραπτα κἀσφαλῆ νόμιμα,* durch Orakel und Träume, durch deren Verkünder und Deuter, die Priester, mit den Geschicken der Menschen. Um diese tiefsinnige Wechselwirkung zwischen menschlichen Strebungen und göttlichem Recht und Gesetz, diese Manigfaltigkeit in der künstlerischen Verflechtung der Orakel und Träume mit den Lebenswendungen der Hauptpersonen nur an einigen Beispielen zu zeigen: wie grausig gestaltet sich durch Erfüllung der Orakel das Schicksal des Königs Oedipus, während wieder andere Orakel ihn, den Schwergeprüften, zur ersehnten Ruhestatt in den Hain der Eumeniden führen. Ein Orakel ist die Veranlassung, welche den Odysseus und Neptolemus zu dem auf einsamer Insel zurückgelassenen Philoktet führt und so letzterem zwar späte, aber desto ehrenvollere Befreiung aus langjährigem Elend und glänzenden Kriegsruhm verschafft. Mit Orakelsprüchen ist der Feuertod des Herakles verbunden; bange Träume sind es, welche die verbrecherische Klytämnestra mit unendlicher Pein an die Götter knüpfen. So sehen wir im Vergleiche zu Homer bei Sophokles überall einen vorwiegende innerlichen und eben deshalb um so wirksameren, weil dem idealen Charakter der Tragödie angemessenen Nexus zwischen Göttern und Menschen. Dagegen Aeschylus und Euripides nähern sich, zum Schaden der ideellen Tragödie, in diesem Punkte allzusehr dem Epos, indem sie die Götter ebenfalls leibhaftig auftreten und unmittelbar in die Verwicklung, den Knoten schürzend oder lösend, eingreifen lassen, — so Aeschylus in den Eumeniden, Euripides in den Bacchen — wenn auch mit dem Unterschiede, daß Aeschylus in seiner erhabenen, gläubigen Denkweise die Götter wenigstens noch mit Idealität und homerischem Glanze umkleidet, während Euripides, welcher nach Aristophanes *τοὺς ἄνδρας ἀναπέπεικεν οὐκ εἶναι θεούς,* dieselben öfter in die Sphäre des Niedrigen und Gewöhnlichen herabzieht.

Zu diesem Princip des Verflechtens gesellt sich bei Sophokles wie Homer die geschickte Anwendung retardirender Motive, vermittelst deren der Faden der Erzählung bis zu einzelnen Knotenpunkten fortgesponnen, dann gleichsam Halt gemacht und ausgeruht wird, um desto energischer zu wirkungsvolleren Wendungen weiter zu schreiten. Diesem Zwecke dienen in der Ilias die einander entgegenarbeitenden Aristien der trojanischen und achäischen Helden, Vorgänge wie die Einschläferung des Zeus durch die List der Here, Episoden wie die Doloneia, längere Erzählungen vergangener Ereignisse wie die Rückblicke des redseligen Nestor, drastische Darstellung von Sachen wie der Waffen Agamemnons, des achilleischen Schildes, oder Personen, wie in der Mauerschau. In noch umfänglicherem Maße finden wir solche retardirende Motive in der Odyssee, so besonders Buch 9—12, wo die eigentliche Haupthandlung völlig ruht, wo nur behagliche Schilderung längst bestandener Abenteuer zu finden ist. Daß aber solch besonnenes Zügeln und künstlerisch motivirtes Verweilen im Grunde ein treffliches Vehikel zu einem um so lebendigeren Fortschritt ist, das zeigen uns ebenfalls die homerischen Gedichte. So folgt in der Ilias dem Erwachen des Zeus auf dem Ida die volle Wendung des Kampfes auf dem Fuße, so schwankt je nach den einzelnen Aristien die Wage des Sieges in lebensvollem Wechsel herüber und hinüber. Ebenso in der Odyssee. Je länger die Haupthandlung mit Odysseus bei den Phäaken gleichsam der Ruhe pflegt, desto schneller schreitet sie dann vorwärts, führt den Odysseus unverweilt und ohne Fährde nach Ithaka, zum Eumäus, in den heimathlichen Palast, den Schauplatz der Rache, welche die Freier ereilt. Wie bringt nun Sophokles diese homerische Retardirungskunst in seinen Tragödien zur Geltung? Dadurch, daß er alles das, was Homer im Einklang mit dem materielleren Charakter des Epos mehr äußerlich und stofflich zur Hinausschiebung des Endziels verwendet, verinnerlicht und vergeistigt, indem er sich nicht sowohl episch äußerlicher Situationen und

Ereignisse als vielmehr seelischer Vorgänge, nämlich derjenigen Irrungen und Verblendungen bedient, welchen die handelnden Personen in Folge jener äußern Lage der Dinge und deren falscher Beurtheilung anheimfallen. Es geschieht also die Hemmung der Handlung bei Sophokles wesentlich auf psychologischem Wege, insofern die von Außen eintretenden Zwischenfälle nicht an und für sich die hemmenden Faktoren der Handlung sind wie bei Homer, sondern es erst dadurch werden, daß sich an sie mit berechneter und doch zugleich natürlicher Consequenz eine wahre Kette von Verkennungen und Fehlgriffen anschließt. Diese psychologische Retardirungskunst des Sophokles, die sich in allen seinen Tragödien zeigt, wirkt besonders ergreifend im König Oedipus. Aus dem anfänglichen Schweigen und dem bald darauf erfolgenden deutlichen Ausspruch des beleidigten Tiresias schließt Oedipus, weit ab vom eigentlichen Ziel der Handlung, daß Tiresias von Kreon, der ja das unselige Orakel von Delphi geholt habe, bestochen sei und daß Kreon selbst nach dem Throne strebe. Daran schließt sich als weiteres retardirendes Motiv die beruhigende Versicherung Jokastes, daß Laios nicht von einem Einzelnen, sondern von einer Räuberbande überfallen und erschlagen sei, sowie daß Oedipus schon deshalb nicht an Laios zum Vatermörder geworden sein könne, weil das Kind dieses Königs gleich nach der Geburt ausgesetzt worden. Obgleich nun aber bei Erwähnung des Engpasses, der *σχιστὴ ὁδός*, die erste unheimliche Ahnung in Oedipus aufsteigt, so ist er doch von der wahren Erkenntnis, diesem Zielpunkte jeder sophokleischen Tragödie, noch weit entfernt, vielmehr hält er daran fest, daß, selbst wenn der alte Mann, den er damals erschlagen, Laios gewesen sei, er in ihm doch unmöglich seinen Vater erschlagen habe, da ja Polybos und Merope in Korinth noch leben. Darauf folgt als neue Ablenkung vom Hauptwege der Handlung der Bericht des Boten aus Korinth, daß Polybos gestorben und Oedipus den leeren Königsthron einnehmen möge. Denn nun empfindet der Verblendete eine wohlthuende Erleichterung in dem Gedanken, daß er nicht mehr Vatermörder werden könne, nur der andere Theil des Orakels, daß er Gatte seiner Mutter werden solle, lastet noch auf ihm. Wie weit ist also Oedipus noch vom eigentlichen Ende entfernt! Erst nachdem die Confrontirung der beiden Hirten stattgefunden, folgt alles Schlag auf Schlag, und Oedipus wird sich des ganzen Zusammenhanges mit gräßlicher Klarheit bewußt. So versteht es Sophokles unter scheinbarem Rückschreiten den Gang der Handlung zu beschleunigen. Denn je zahlreicher und feiner die psychologischen Hindernisse sind, desto mehr gewinnt die Handlung selbst an Spannkraft, desto ergreifender ist die Wirkung der einzelnen Peripetien und endlichen *ἀναγνώρισις*.

Jedoch alle diese folgerechten, tief angelegten, mit kluger Sparsamkeit gezügelten Entwicklungen und reizvollen Verflechtungen in den sophokleischen Dramen würden nicht zur Existenz kommen können, wenn ihnen nicht jene meisterhafte Seelenmalerei zum Rückhalt und zur Grundlage diente, welche die Hauptstärke homerischer Darstellung ausmacht. Darin also, daß jede Tragödie des Sophokes ein poema moratum (Cic. de divin. I., 31), eine morata recte fabula (Hor. a. p. 319) ist, darin, daß Sophokles reddere personae scit convenientia cuique (Hor. a. p. 316.) offenbart sich die Hauptseite seines *ζῆλος Ὁμηρικός*.

Es ist zunächst das Gepräge reiner Menschlichkeit, das Terentianische: homo sum, humani nil a me alienum puto, der wahre, unmittelbare Ausdruck des Gefühls, ebenso fern von einem schwächlichen, sentimentalen Gefühlsleben als von einem unnatürlichen Stoicismus, was uns zu den homerischen und sophokleischen Charakteren mit gleicher Macht hinzieht. Lessing bemerkt in seinem Laokoon über diese Zeichnung der homerischen Götter und Menschen, näher über die gesunden Schmerzausbrüche derselben treffend Folgendes: „Homers verwundete Krieger fallen nicht selten mit Geschrei zu Boden; die geritzte Venus schreit laut, nicht um sie durch dieses Geschrei als die weichliche Göttin der Wollust zu schildern, vielmehr um der leidenden Natur ihr Recht zu geben, denn selbst der eherne Mars, als er die Lanze des Diomedes fühlt, schreit so gräßlich, als schrieen zehntausend wüthende Krieger zugleich, daß beide Heere sich entsetzen. Soweit auch Homer sonst seine Helden über die

menschliche Natur erhebt, so treu bleiben sie ihr doch, wenn es auf das Gefühl der Schmerzen und Beleidigungen, wenn es auf die Aeußerungen dieses Gefühls durch Schreien oder Thränen oder Scheltworte ankommt." Ebenso bei Sophokles. Wer denkt hier nicht an den gewaltigen Helden Herakles, der mit dem giftgetränkten Gewande angethan, so gräßlich schreit, daß die lokrischen Felsen und die euböischen Vorgebirge davon ertönen? Oder an das Winseln und die jammervollen Ausrufe des Philoktet, die ihm der ungeheure Schmerz seines von langjährigen Eiterbeulen gepeinigten Fußes erpreßt? Um aber aus der reichen Fülle solcher ergreifenden Züge unmittelbaren Gefühls nur noch einige anzuführen: Wie menschlich wahr, von Herzen kommend und zu Herzen dringend ist es, wenn das greise Elternpaar Priamus und Hekabe, Ersterer bei seinem *πολιόντε κάρη πολιόντε γένειον*, Letztere *κόλπον ἀνιεμένη* ihren Sohn beschwört, vom Kampfe mit dem unnahbaren Achilles abzustehen; wenn Achill den weinenden Freund theilnehmend nach der Ursache seiner Thränen fragt; wenn Priamus das starre Herz des Peliden erweicht mit den Worten: *μνῆσαι πατρὸς σοῖο*. Oder betrachten wir bei Sophokles das Familienbild Ajas=Tekmessa=Eurysakes, so ist hier das harte Weh des Scheidens, welchem der unbeugsame Ajas nur mit Mühe widersteht, von Sophokles mit derselben ergreifenden Wahrheit dargestellt wie von Homer in der Trennungsscene zwischen Hektor und Andromache, wie ja bekanntlich gerade diese homerische Zeichnung bis auf die individuellsten Züge das Prototyp der sophokleischen bildet. Wie sehr überhaupt besonders Sophokles es liebt, nach Homers Vorgang in seinen Seelengemälden sanftere Farben aufzutragen, erkennen wir recht deutlich, wenn wir Mädchencharaktere wie Chrysothemis und Ismene mit der homerischen Nausikaa vergleichen.

Weit entfernt aber, daß unter solcher charakteristischen Ausprägung ungekünstelter Gefühlsäußerungen, sanfterer und weicherer Regungen, menschlicher Schwächen und Mängel die *σπουδαιότης* und Idealität der Personen Schädigung erlitte, dient jene Zeichnung des rein Menschlichen und jene Hineinmischung seelischer *γλυκύτης* bei Sophokles wie bei Homer nur dazu, die Tapferkeit und sittliche Kraft der Handelnden in um so helleres Licht zu stellen.

Wenn daher Aristoteles als gemeinsames Stück und Kennzeichen homerischer und sophokleischer Ethopoiie rühmend hervorhebt: *μιμοῦνται γὰρ ἄμφω σπουδαίους*, (Aristot. a. p. 3), wenn er ferner das klare Bewußtsein von dem Werth seiner Idealisirungskunst dem Sophokles selbst in den Mund legt mit den Worten: *οἷον καὶ Σοφοκλῆς ἔφη, αὐτὸς μὲν οἵους δεῖ ποιεῖν, Εὐριπίδης δὲ οἷοί εἰσιν* (Aristot. a. p. 26); wenn Dion. vet. scr. cens. 2, 11 sagt: *Σοφοκλῆς ἐν τοῖς πάθεσι διήνεγκε τὸ τῶν προσώπων ἀξίωμα τηρῶν* und weiter: *τὰ γεννικὰ καὶ μεγαλοφυῆ τῶν προσώπων ἤθη καὶ πάθη Σοφοκλῆς κατώρθωσεν* und wenn Lessing über die homerischen Helden bemerkt: „Nach ihren Thaten sind es Geschöpfe höherer Art, nach ihren Empfindungen wahre Menschen": so liegt allen diesen Urtheilen die richtige Erkenntnis zu Grunde, daß in der innigen und maßvollen Mischung menschlicher Schwäche und moralischer Größe ein Hauptstück homerisch=sophokleischer Charakterisirungskunst zu suchen sei. „Sophokles wollte", sagt E. Müller (Gesch. der Theor. der Kunst b. d. Alten), „durch seinen Ausspruch gewiß nicht den Ruhm sich zueignen, der keiner gewesen wäre, daß er nichts als Musterbilder moralischer Vollkommenheiten aufstelle, — wie wenig sind dies auch die Charaktere in den sophokleischen Tragödien, — wohl aber, daß es im Ganzen Bilder der edleren, erhabeneren Menschheit seien, die er entwerfe, wie sich dies für Tragödiendichter zieme." Aristoteles zieht daher hinsichtlich dieser wohlerwogenen Höhe der Charakteristik eine treffende Parallele zwischen der tragischen Kunst des Sophokles und der idealen Plastik des perikleischen Zeitalters, wenn er dem Sophokles *τοὺς ἀγαθοὺς εἰκονογράφους* mit folgenden Worten gegenüberstellt: *καὶ γὰρ ἐκεῖνοι ἀποδιδόντες τὴν οἰκείαν μορφὴν ὁμοίους ποιοῦντες καλλίους γράφουσιν*. (Aristot. a. p. 15, 11). Indem also Sophokles in echt homerischem Geiste wahre Menschlichkeit mit Idealität so umkleidet, daß erstere durch letztere nicht beeinträchtigt wird und umgekehrt, hält er die richtige Mitte zwischen Aeschylus, welcher seine Personen, wie in ihrem äußern Auftreten, so in ihrer Denk= und Handlungsweise mit

allzustrenger Würde und Erhabenheit ausstattet, und Euripides, welcher nach Dion. Hal. *τὸ πρέπον καὶ κόσμιον πολλαχοῦ διέφυγε*, so daß, *εἰ δέ τι ἄσμενον καὶ ἄνανδρον καὶ ταπεινὸν, σφόδρα ἰδεῖν ἐστιν αὐτὸν ἠκριβωκότα*. Diese *σπουδαιότης* oder, mit Homer zu reden, *ἀγηνορίη, θυμὸς ἀγήνωρ*, wie sie uns in den Heldengestalten eines Achill und Hektor, eines Ajas und Odysseus, eines Nestor und Agamemnon bei Homer, eines Oedipus, Philoktet und Ajas, einer Elektra und Antigone bei Sophokles entgegentritt, ist das eigentliche Agens aller ihrer Reden und Handlungen und gleichsam der Schlüssel zu deren wahrem Verständnis und richtiger Würdigung. Agamemnons Herrscherstolz, der selbst auf Kosten eines Achill sich geltend zu machen kein Bedenken trägt, Achills jugendlich ideale Heldenhaftigkeit und männlich starre Consequenz in Erfüllung der Drohung, am Kampfe gegen die Troer nicht eher wieder theilzunehmen, als bis seine eigenen Schiffe in Gefahr seien; Hektors bis in den Tod getreue Vaterlandsliebe; Nestors edle Entrüstung und eindringliche, durch Rückblicke auf seine eigenen Jugendthaten gehobenen Reden, als es gilt den Kampf mit Hektor aufzunehmen; der Edelsinn und die mit Besonnenheit gepaarte Tapferkeit, die nie rathlose, alle Hindernisse, mögen sie in schreckhafter oder verführerischer Gestalt entgegentreten, bemeisternde geistige Energie des Odysseus, welcher ebenso den Thersites *ἀκριτόμυθος* zur Ruhe zu bringen als dem Heerführer Agamemnon entgegenzutreten weiß, der ebenso gewappnet ist gegen die schmeichelnden Bitten der Kalypso und die verlockenden Gesänge der Sirenen als gegen die Wuth des empörten Meeres, welches sein Floß zerbricht und ihn allein und hülflos viele Tage lang herumwirft; auf der andern Seite bei Sophokles die trotz aller Unglücksschläge edle Charakterfestigkeit und sittliche Kraft des Oedipus, die eiserne Unbeugsamkeit des Ajas, welchen die angst- und liebevollen Bitten seiner Gattin nicht von dem Entschluß abzubringen vermögen, den auszuführen ihm seine Ehre gebietet, oder des Philoktet, welchen, wie Lessing sagt, „sein Schmerz so mürbe nicht gemacht hat, daß er, um ihn los zu werden, seinen Feinden vergeben und sich gern zu allen ihren eigennützigen Absichten brauchen lassen möchte, der sich lieber der längeren Fortdauer dieses Schmerzes unterwirft, als daß er das Geringste in seiner Denkungsart, in seinen Entschlüssen ändert, ob er schon in dieser Veränderung die gänzliche Endschaft seines Schmerzes hoffen darf;" ferner der Antigone todesmuthige Pflichterfüllung in Bestattung ihres Bruders, und der herbe, stählerne Charakter der Elektra, voll tiefen Abscheus gegen ihre verbrecherische Mutter und voll beherzten Sinnes zu kühner That, welche sodann Orest vollzieht: — alle diese Ausprägungen edler und sittlich starker Motive, von denen die homerischen und sophokleischen Gestalten beseelt sind, weisen uns deutlich genug darauf hin, wie sehr es der Schüler verstanden hat, des Meisters ideale Charakterisirungskunst auf seine Tragödien überzutragen. Ja, dieses Streben nach Darstellung des edleren, besseren Theils der Menschennatur ist bei beiden Dichtern so vorherrschend, daß in der That sehr wenig Charaktere in ihren Dichtungen zu finden sind, die ein absolut häßliches, sittlich entstelltes Gepräge an sich tragen, wie der homerische Thersites oder die in verbrecherischem Sinn verstockte Klytämnestra und der elende Aegisth bei Sophokles.

Indem aber Sophokles nach Homers Vorbild mit psychologisch tiefem Verständnis Licht und Schatten so vertheilt, daß die handelnde Hauptperson nach Aristoteles *μήτε ἀρετῇ διαφέρει καὶ δικαιοσύνῃ μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλει εἰς τὴν δυστυχίαν, ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν τινά*, gewinnt er, wie Homer, zugleich die beste Handhabe zu einer natürlichen Entfaltung tragischer Motive. Denn da die handelnden Personen bei aller sittlichen Kraft und edlen Gesinnung wahre Menschen bleiben, so findet die *δυστυχία* stets einen Zugang zu ihnen, indem sie sich an diese menschlichen Fehler und Schwächen heftet. Die feine Grenzlinie zwischen Maß und Uebermaß wird im Drang der menschlichen Leidenschaft, mag sie an und für sich noch so edel und berechtigt sein, so leicht überschritten, die *ἄτη* in ihren manigfachen Gestalten, welche der menschlichen *ὕβρις* folgt wie der Schatten dem Körper, nimmt so schnell und unaufhaltsam das ganze Denken und Fühlen eines sonst trefflichen, in ruhigem, sicherem Lebensgeleise edlen Charakters ein, daß die sittliche Collision, die, wie

ein glühender Funke durch äußere Ereignisse in das Innere der Menschenbrust hineingeworfen, anfangs gleichsam nur glimmt und deshalb durch besonnene Mäßigung leicht unschädlich gemacht werden könnte, eben in Folge der leidenschaftlichen, einer objektiven Betrachtung unzugänglichen Erregung schnell zu einem verheerenden Brande anwächst, der das Lebensglück und die Seelenruhe der handelnden Person völlig vernichtet. So werden der homerische Achill und der sophokleische Aias zu tragischen Personen durch das Uebermaß ihrer Ehrliebe. Beider Zorn ist ursprünglich ein vollberechtigter, denn beide haben arge Kränkungen erlitten, um so unverdienter, je mehr gerade sie die andern an Heldenkraft übertreffen, aber Achill wie Aias fordern das Unglück gleichsam selbst heraus, indem sie in übertriebenem Starrsinn auf diesem Standpunkt des Gekränktseins verharren. So wird Achill, der seinem Privatzorn das Gesammtwohl der Achäer so weit hintansetzt, daß er nicht eher wieder kämpfen will, als bis seine eigenen Schiffe angegriffen werden, bestraft durch den Tod seines theuersten Freundes Patroklus; so trifft den Aias, der im überreizten Gefühl verletzter Ehrliebe die Atriden ermorden will, zur Strafe die ihn zum Selbstmord treibende Schmach, statt seiner Feinde wehrlose Thiere geschlachtet zu haben.

Diese tiefernste Ansicht von dem auch den edelsten Naturen innewohnenden Trieb zum Maßlosen, diese herzenskundige Entfaltung der Charaktere, welche das tragische Geschick als natürliche Folge aus den innersten Triebfedern des menschlichen Herzens erwachsen läßt, dieses psychologische Princip freier Selbstbestimmung und eigner Schuld, welches bei Homer in den Worten: *αὐτῶν γὰρ σφετέρῃσιν ἀτασθαλίῃσιν ὄλοντο* (Hom. Od. *α*. 7), und bei Sophokles in der Antigone: *σὲ δ' αὐτόγνωτος ὤλεσ' ὀργά* (Antig. 875) kurz und treffend ausgedrückt ist, weiß aber Sophokles wie Homer auch da zu wahren und zur Geltung zu bringen, wo es in den Intentionen der Fabel liegt, durch die mächtige Hand des Schicksals die Freiheit des menschlichen Handelns zu willen- und wehrloser Passivität herabzudrücken. So läßt Homer, obgleich bei ihm die Götter persönlich in das Leben der Helden eingreifen, dem eigenen Handeln derselben doch immer einen so weiten Spielraum, daß das Loos, welches ihnen von Zeus im Voraus bestimmt wird, ebenso sehr als das Resultat ihres eigenen Handelns erscheint. Betrachten wir darauf hin das tragische Ende des Hektor und Patroklus. Beiden wird das Todesloos von Zeus voraus bestimmt, so daß sie als willenlose Werkzeuge einer höhern Macht erscheinen, Beide aber tragen durch eigene Schuld zugleich in dem Maße zur Erfüllung ihres tragischen Geschicks bei, daß göttliche Vorausbestimmung und menschliche Freiheit als gleichberechtigte Faktoren in einander verwachsen sind. Denn Hektor, welcher dem Rath des verständigen Polydamas entgegen den Kampf mit den Achäern im offenen Felde aufgenommen und dadurch die Niederlage der Troer mittelbar verschuldet hat, wird nunmehr, ganz abgesehen von seiner Vaterlandsliebe überhaupt, schon durch den Gedanken, es könne, wenn er sich vor Achill hinter die Mauern berge, Jemand ihm später vorwerfen, sich selbst habe er gerettet, das Volk aber preisgegeben, seinem Verderben entgegengetrieben. Patroklus aber hat gleichfalls durch eigenes Handeln volle Schuld an seinem Untergange, denn

εἰ δὲ ἔπος Πηληιάδαο φύλαξεν,
ἦτ' ἂν ὑπέκφυγε κῆρα κακὴν μέλανος θανάτοιο. (Hom. *π*. Il. 686—687.)

Ebenso weiß Sophokles zwischen der Schicksalsidee, welche die Sage vom Labdakidenhause durchdringt und die Hauptpersonen Oedipus und Antigone als die Glieder in der tragischen Kette eines von einer *πρώταρχος ἄτη*, von einem *δαίμων ἀλάστωρ* heimgesuchten Geschlechts, ihre Thaten mehr als *πεπονθότα* denn als *δεδρακότα* erscheinen läßt, und zwischen der Charakteristik dieser Personen eine solche Vereinbarung zu treffen, daß trotz der Schicksalsidee aus der Charakteristik die eigene Schuld der Handelnden deutlich erhellt. Dies bewirken Charakterzüge wie der Jähzorn, in welchem Oedipus nicht nur den Laios, sondern dessen ganze Begleitung erschlägt; die Heftigkeit, womit er dem greisen Tiresias und dem Kreon begegnet; der Starrsinn der Antigone, welche ebenso herb und schroff gegen ihre Schwester, nachdem diese aus Bangigkeit von der Bestattung des Bruders abgerathen, als gegen

Kreon auftritt, ja in ihrer Leidenschaftlichkeit zu Klagen über die Ungerechtigkeit der Götter sich hinreißen läßt, welche ihr zum Lohn für ihre fromme That ein so schmähliches Ende bereitet haben.

Indem aber Sophokles wie Homer das Innere des menschlichen Herzens bloslegt, und, wie es der Tragödie gegenüber dem Epos geziemt, nur noch angelegentlicher aus dem Dichten und Trachten desselben wie aus einem Keime die tragischen Motive organisch hervorwachsen läßt, bringt er zugleich jenes *παίδευμα Ὁμήρου* in Anwendung, welches darin besteht, zu zeigen, *ὅτι ἐφ' οἷς αὐχοῦσί τινες, τούτων στεροῦνται παρὰ τῶν θεῶν.* Diese auf volksthümlicher Religiosität, gläubiger Demuth und Ergebung basirende Auffassung und Darstellung göttlichen Strafregiments tritt je nach den einzelnen Situationen und Charakteren bei Homer und Sophokles auf die manigfaltigste Weise zu Tage. „Ueberall, wo die handelnden Personen einen Triumph eigner Kraft, eignen Willens feiern oder zu feiern im Begriff sind, findet ein Umschlag in desto größeres, ja vernichtendes Leid statt; indem die Gottheit gerade durch das, was sie gewährt, straft und verdirbt, erscheint die menschliche Schwäche und Unfreiheit in desto tragischerem Lichte.“ (Nägelsbach hom. Theol.) So trifft den Achill gerade in dem Momente, wo sein gekränkter Heldenstolz beim Anblick der in Folge seiner Unthätigkeit auf das Höchste gestiegenen Noth und Bedrängnis des Griechenheeres volle Genugthuung findet, der unersetzliche Verlust seines innig geliebten Patroklus; so beschließt Zeus, als er den Hektor in seiner höchsten Siegesfreude *τεύχεσι Πηλείδαο κορυσσάμενον θείοιο* erblickt, dessen baldigen Tod; so muß Odysseus, nachdem er am Cyclopen glänzende Rache genommen, den Verlust seiner Gefährten beklagen und die lange Büßungszeit bei der Kalypso durchmachen, weil er, unfähig, seinen *μεγαλήτορα θυμόν* zu bändigen, durch seine siegesstolzen Worte sich den Poseidon zum Feind macht; so geht bei Sophokles Kreon, nachdem er den Triumph der Herrschermacht gekostet, seinen Willen durchgesetzt und die Antigone in die Steingruft geschlossen, seines Sohnes und seiner Gattin verlustig; so zieht sich Aias gerade wo er sich an seinen Feinden zu rächen wähnt, einen solchen Schimpf zu, daß ihm nur der Tod übrig bleibt, den er — ein tragischer Nebenzug — durch dasselbe Schwert sich giebt, welches ihm einst Hektor nach ehrenvollem Zweikampfe geschenkt; so geht Herakles, während er nach glücklich vollbrachtem Kriegszug der Ruhe zu pflegen hofft, seinem Verderben entgegen, denn eben die Jole, deren der Held sich zu erfreuen gedenkt, weckt die Eifersucht Dejaniras und bildet so mittelbar den Anlaß zu dem qualvollen Tode, welcher durch das giftgetränkte Nessusgewand herbeigeführt wird. Diese in den Dichtungen des Sophokles und Homer sich offenbarende sittlich-religiöse Tiefe und Klarheit, welche „das göttliche Walten in seiner strafenden Gerechtigkeit an die Blüthe menschlicher *ὕβρις* knüpft“ (Nitzsch Sagenpoesie), wirkt aber mit desto lebendigerer Unmittelbarkeit, je mehr es beide Dichter verstehen, dem tragischen Verlauf das dichterische Gepräge der Ironie, der Illusion aufzudrücken, oder wie man sonst noch diese Seite homerisch-sophokleischer Kunst nennen mag. „Homer steht mit gleichsam olympischer Ruhe und Höhe über den Parteien der Götter und Menschen; er hebt den Leser zu sich, zu seinem erhabenen Standpunkt hinauf und macht ihn zum alleinigen Mitwisser der in einander verketteten Vorgänge, er rollt das reiche Gemälde seiner Erzählungen derartig vor uns auf, daß wir das ganze innere Getriebe klar überblicken und durchschauen.“ (Nitzsch Sagenpoesie.) Während also die handelnden Personen selbst in der Irre gehen, wie mit Blindheit geschlagen sind, sich ahnungslos dem Abgrund nähern, ist unsern Augen nichts verborgen; wir sehen die Wirkungen, welche die in unserm Beisein gefaßten Götterbeschlüsse nach sich ziehen werden, wir bangen und hoffen für die einzelnen Lebenswendungen der Helden schon lange vorher. So rennt Patroklus ahnungslos in sein Verderben; so spricht der Freier Agelaos im Vollgefühl der Sicherheit:

νῦν δ' ἤδη τόδε δῆλον, ὅτ' οὐκέτι νόστιμός ἐστιν (Hom. Od. *υ*. 333),

während der rachebrütende Odysseus in der Gestalt des zerlumpten Bettlers vor ihm steht. Bei Sophokles aber ist diese Doppelseite homerischer Darstellung, welche dem Handelnden Unbefangenheit und Ahnungslosigkeit verleiht, den Leser aber in die tiefinnerste Mitleidenschaft zieht, um so sichtbarer

und durchgehender, je ausschließlicher gerade das Augenmerk des Tragikers darauf gerichtet sein Furcht und Mitleid zu erregen. Es würde zu weit führen, wollten wir diese Kunst der Illusion, welche uns fast in jeder Zeile bei Sophokles entgegentritt, noch durch besondere Beispiele constatiren. Nur das sei noch bemerkt, daß, während Homer hierbei zuweilen aus seiner sonst streng bewahrten Objektivität heraustritt, indem ihm entweder der kurze Ausruf: *νήπιος* entschlüpft, oder indem er den Gang der Erzählung durch mehrere vollständige Verse unterbricht, die er gleichsam direkt an den Leser als den einzigen mitwissenden und mitfühlenden Vertrauten richtet und durch welche er sein eigenes Ergriffensein und Mitleiden mit der in sorgloser Sicherheit sich wiegenden Person bekundet, Sophokles dem streng objektiven Charakter der Tragödie gemäß nie seine persönlichen Gefühle einmischt, sondern die ganze Gewalt und ergreifende Wirkung der Illusion in die Handlung selbst hineinlegt.

Wie aber Homer in seiner Eigenschaft als epischer Dichter alle sittlichen Erfahrungen und Wahrheiten, alle ethischen Anschauungen von göttlichem Walten und von der Religion des menschlichen Gemüths nicht um ihrer selbst willen, doktrinärer Zwecke halber ausprägt, sondern es ganz dem Leser überläßt, aus den Reden und Handlungen der Götter und Menschen sich selbige zu abstrahiren: ebenso legt sich Sophokles die Conflikte sittlicher Principien nicht a priori, gleichsam als didaktischen Stoff zurecht, sondern die moralischen Consequenzen drängen sich dem Zuschauer von selbst auf, weil der Dichter die Charaktere mit psychologischer Wahrheit und dramatischer Lebendigkeit entfaltet. Mit Recht sagt daher von den sophokleischen Personen Aristoteles: *οὐκοῦν, ὅπως τὰ ἤθη μιμήσονται, πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἤθη συμπεριλαμβάνουσι διὰ τὰς πράξεις* (Aristot. a. p. 6, 13) und Lessing im Laokoon: „Der wahre Tragikus läßt seine Personen ihrer Situation, ihrem Affekte gemäß sprechen und kümmert sich nicht im Geringsten darum, ob sie lehrreich oder erbaulich sprechen.“ Es ist also „dieses seelisch Charaktervolle der in lebendiger Handlung aufgeführten Personen“, welches Nitzsch (Nitzsch Sagenpoesie p. 67) dem Homer vindizirt, ein ebenso wesentliches Kennzeichen der sophokleischen Tragödie. Wie bei Homer *οὐδὲν ἀηθες, ἀλλ' ἔχοντα ἤθη,* so bei Sophokles, welcher nach dem Biographen *ἠθοποιεῖ δὲ καὶ ποικίλλει καὶ τοῖς ἐπινοήμασι τεχνικῶς χρῆται Ὁμηρικὴν ἐκματτόμενος χάριν.*